A portrait of a man with dark, curly hair, wearing a white cravat and a dark coat. The background is a dark, textured brown. The man is looking slightly to the left with a subtle smile.

XIMO COMPANY
MARC BORRÁS
MARINA NEGRE

Rembrandt Peale

Retrato masculino a la moda neoclásica



Universitat de Lleida

© De la edición: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida

© Del texto: los autores

© De las fotografías: los autores

Diseño y maquetación: Marta Raïch (CAEM)

Este estudio recoge el fruto de un dilatado trabajo de formación e investigación universitaria en equipo que se ha visto beneficiado por diversas ayudas estatales, autonómicas y universitarias. La primera se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España, Plan Nacional, *El rol de lo hispánico en la configuración de la pintura mediterránea de 1440 a 1525. Aragón, Cataluña y Valencia: aportaciones, versiones e interferencias en la recepción del nuevo código visual del Renacimiento* (HUM2004-03221 / ARTE; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). La segunda se inscribe en un Proyecto de I+D+I de la Universidad de Zaragoza que lleva por título *El trazo oculto en la pintura aragonesa del Renacimiento. Aplicación de la reflectografía digital infrarroja para su estudio* (UZ2008-HUM-05; investigadora principal Dra. Carmen Morte, Universidad de Zaragoza). La tercera ayuda proviene del Proyecto de Investigación I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, que lleva por título *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (h. 1440-1525). Problemas de pintura* (HAR2009-07740; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). Una cuarta ayuda es la concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad al proyecto de I+D+I, *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199; investigador principal Dr. Ximo Company, Universitat de Lleida). Destaca también el proyecto europeo con la Universidad de Verona *Detached Frescoes: restoration and conservation* (prot. JPV17LTRR, Joint Projects, investigadora principal Dra. Monica Molteni). En todos estos proyectos han participado –y participan– activamente los profesores, investigadores y becarios de I+D+I Joan Aliaga, Isidre Puig, Julián Almirante, Mauro Natale, Joan Yeguas, Albert Ferrer, Lluïsa Tolosa, Borja Franco, María Antonia Argelich, Iván Rega, Miguel Ángel Herrero, Laura Egido, Marta Raïch, Marc Ballesté, Núria Ramón, Meritxell Niñá, Cristina Mongay, Gemma Avinyó, Mariona Navarro, Marc Borrás, Laia Arbolí, Jèssica Martí, Anna Pedret, Ariadna Piñol, Maria Serra Orpinell, Miriam Carmona y Marina Negre.

Este estudio también se ha visto enormemente beneficiado por los miles de registros fotográficos de alta resolución digital que forman parte de la rica Fototeca Especializada del “Centre d'Art d'Època Moderna” (CAEM) de la Universitat de Lleida. Es imprescindible, a fecha de hoy, operar de forma comparativa con una amplia y completa base de datos fotográfica.

Además, los autores de este estudio en todo momento han podido contar con el impagable apoyo y asesoramiento científico de los más de 150 miembros consultores que conforman el amplio Consejo Asesor Internacional del CAEM (<http://caem.udl.cat>), uno de los más grandes y bien colegiados del mundo; se trata, sin duda, de una de las mayores fortalezas de nuestro centro y de nuestro método investigador; es la garantía más fiable y contrastada de nuestros análisis técnicos, formales, estilísticos, comparativos y atributivos.

Se ha contado también con la valiosa Base de Datos Documental y Bibliográfica del “Centre d'Investigació Medieval i Moderna” (CIMM) de la Universidad Politécnica de Valencia, y con la significativa contribución del Grupo de Investigación Consolidado de la Universitat de Lleida, reconocido y financiado por el Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya: “Art i Cultura d'Època Moderna” (ACEM) (2014 *SGR 242), cuyo investigador principal es el Dr. Company.

Finalmente, este estudio forma parte de los beneficios científicos inherentes al Premio Investigador “ICREA Acadèmia” que la Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats de la Generalitat de Catalunya ha concedido al profesor Ximo Company por su excelencia y capacidad de liderazgo en el terreno investigador. A este profesor le han sido reconocidos 6 sexenios consecutivos de investigación, concedidos por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



XIMO COMPANY
MARC BORRÁS
MARINA NEGRE

Rembrandt Peale

Retrato masculino a la moda neoclásica

Mayo 2021





FICHA TÉCNICA

AUTOR

Rembrandt Peale (Bucks County, Estados Unidos de América, 1778 - Filadelfia, 1860).

Artista estadounidense hijo del famoso pintor Charles Willson Peale (Chester, Estados Unidos de América, 1741 - Filadelfia, 1828), retratista de diversas personalidades como George Washington o Benjamin Lincoln.¹ Su padre fue quien lo inició en el mundo del arte a los 8 años, así como hizo también con sus hermanos Rubens Peale (Filadelfia, 1784 - 1865) y Raphaele Peale (Annapolis, Estados Unidos de América, 1774 - Filadelfia, 1825), iniciando con ellos una saga de pintores. Todos ellos fueron educados dentro del floreciente ambiente intelectual de la Filadelfia del tercer tercio del siglo XVIII, surgido después del abandono de la ciudad por parte de las tropas británicas durante la Guerra de Independencia (1775-1783). En esos años, todo tipo de intelectuales como científicos, filósofos, doctores, etc., entre los cuales se encontraba el padre de Peale, crearon diversas instituciones para acercar el arte y la ciencia a la comunidad. Buen ejemplo es el Peale Museum que creó su padre en Filadelfia, que más tarde gestionarían sus hijos y que Rembrandt Peale terminaría por trasladar a Baltimore donde ahora se conoce oficialmente como Municipal Museum of the City of Baltimore.²

En cuanto a su formación, tal y como hemos dicho, comenzó en el obrador paterno, y continuó bajo las enseñanzas de Robert Edge Pine (Londres, 1730 - Filadelfia, 1788), discípulo de Joshua Reynolds (Plympton, Inglaterra, 1723 - Richmond, Inglaterra, 1792), complementando su arte con viajes a Europa, destacando sus estancias en Inglaterra (1802-1803 y 1834) y Francia (1808 y 1809-1810).³ En esta última su estilo se vio imbuido por el neoclasicismo imperante en el país galo, siendo de especial importancia la figura de Jacques-Louis David (París, 1748 - Bruselas, 1825), que influyó sumamente en su obra hasta el punto de, en 1810, querer dejar a un lado la retratística para dedicarse a la temática histórica. Por suerte, siguió los consejos del pintor Benjamin West (Springfield, Estados Unidos de América, 1738 - Londres, 1820) y no abandonó por completo el género del retrato. De sus viajes, conviene remarcar el que efectuó a Nueva York en 1822, donde estudiaría los retratos de Gilbert Stuart (Saugerstown, Estados Unidos de América, 1755 - Boston, 1828) y John Trumbull (Lebanon, Estados Unidos de América, 1756 - Nueva York, 1843), pintores deudores de West y aclamados por aportar un mayor dinamismo al género, que sin duda influyeron en el hacer de nuestro pintor.

1. [página anterior] Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica*, óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular.

© Marta Raich. CAEM.

¹ MARTÍNEZ CALZÓN, J.: *La pintura del siglo XIX. Una visión estético-conceptual*, vol. 2 (Europa periférica y Estados Unidos de América), Madrid, 2016, pp. 1333 y 1334.

² Véase: HEVNER, C. E.; MILLER, L. B. [et al.]: *Rembrandt Peale 1778-1860. A Life in the Arts* (cat. expo.), The Historical Society of Pennsylvania, 22 febrero a 28 de junio de 1985, Filadelfia, 1985, pp. 12-19.

³ Es uno de los pocos pintores colonialistas que tiene el privilegio de estudiar en Londres. Véase: HEVNER, C. E.; MILLER, L. B. [et al.]: *Ibid.*, pp. 12-27.



A lo largo de su carrera produjo un gran número de obras, sobre todo retratos, como los de los presidentes George Washington y Thomas Jefferson; en general, destacan todos aquellos que pintó entre las décadas 1810 y 1830, por mostrar la capacidad del artista de atrapar la esencia de los retratados, incluso de aquellos con caracteres fuertes. Durante estas tres décadas su estilo naturalista y clasicista se sintetizó siguiendo los modelos tanto ingleses como estadounidenses, teniendo en ocasiones cierta preferencia por una escuela respecto la otra.⁴

Con el tiempo, sus pinturas terminarían convirtiéndolo en la punta de lanza de un nuevo estilo retratístico en la pintura estadounidense. Actualmente, muchas de ellas se encuentran en colecciones públicas como la del Baltimore Museum of Art, la de la National Portrait Gallery de Washington D.C., o la de Pennsylvania Academy of Fine Arts.

2. [página anterior] Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica (reverso)*, óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular.

© Marta Raich. CAEM.

TÍTULO DE LA OBRA

Retrato masculino a la moda neoclásica (figs. 1 y 2).

CRONOLOGÍA

Primer tercio del siglo XIX.

LUGAR DE REALIZACIÓN Y PROCEDENCIA DE LA OBRA

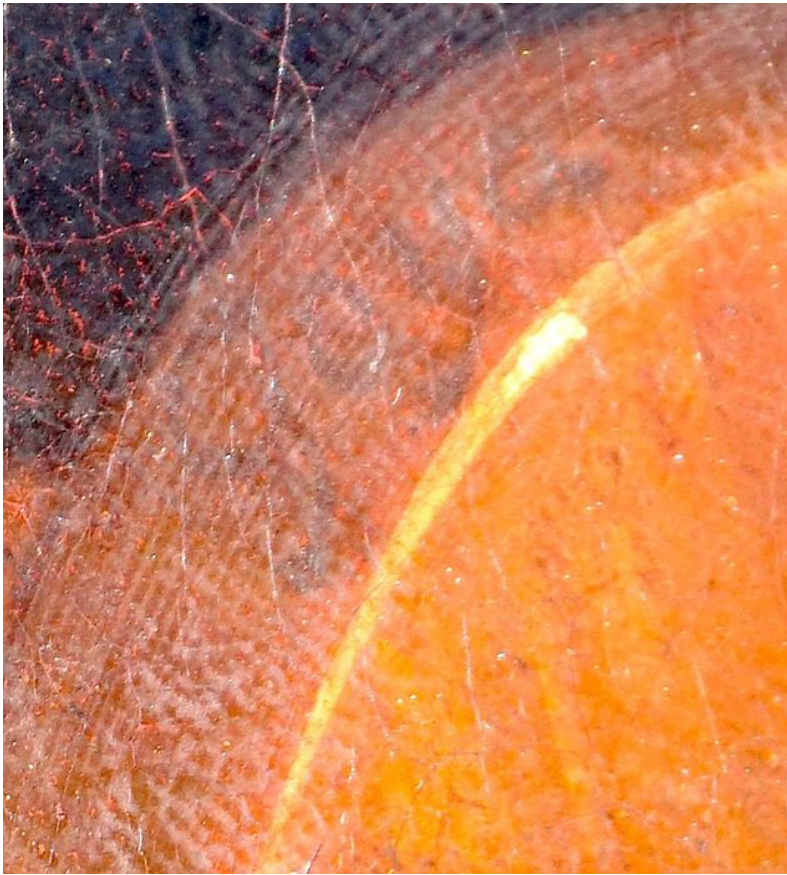
A pesar de no poseer ninguna referencia sobre su lugar de ejecución, su filiación estilística e iconográfica, así como la inscripción del reverso de la obra, nos permiten pensar que se realizó en Reino Unido, durante el tiempo en que Rembrandt Peale visitó el país. Aun así, y tal y como se verá en el apartado “Análisis técnico-formal y estilístico”, no tendría nada de extraño el hecho de que se pintara en Estados Unidos de América.

TÉCNICAS Y MATERIALES

Pintura al óleo sobre lienzo.

Soporte: Se trata de una tela de confección industrial de trama cerrada, formada por 11 x 11 hilos de trama y urdimbre por cm² +/-, sin reentelar. La tela está sujeta mediante clavos a un bastidor de madera de conífera ensamblado mediante espigas y con cuñas en todas las esquinas menos en la superior izquierda; del que destacan los remates del lienzo en las esquinas, hechos con grandes dobleces de la tela excedente. También presenta en el reverso un parche de pequeñas dimensiones colocado en vertical en la zona inferior derecha.

⁴ *Ibid.*, p. 25.



3

3. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. Imagen del respaldo donde se lee la firma: "Goya".

Fotografía de detalle facilitada por el usuario. Anterior a la intervención en que se sustituyó el barniz.

Imprimación: La capa de preparación, visible a través de algunas pequeñas pérdidas situadas en la banda perimetral de la obra y en la zona inferior, es de color ocre grisáceo.

Película pictórica: La obra muestra un *ductus* muy plano y homogéneo, del que destacan las pinceladas finas y blancas aplicadas como pequeños toques de luz en el cabello, así como en el pañuelo. Sobresale también la ejecución del fondo, realizada con una brocha de mayor tamaño y con multitud de matices tonales.

Capa superficial: Se observa una capa de barniz fina y uniforme.

MEDIDAS

72'9 x 59'8 cm (sin marco).

INSCRIPCIONES

La obra posee una inscripción en el anverso, difícil de ver, que parece estar ejecutada con un pincel fino en color gris oscuro, casi negro, donde se lee la firma: "Goya" (fig. 3). Esta se

encuentra situada en la zona inferior derecha, concretamente, en el respaldo de la silla, cerca de la terminación del pomo izquierdo. Se trata de una firma extraña, tanto por lo difícil que es de ver como por el lugar donde se ubica. Para nosotros se trata de una firma apócrifa; esta pintura no nos parece en absoluto de Goya.

También presenta inscripciones en el reverso, en la zona superior izquierda, donde se aprecian diversas líneas de caracteres que resultan prácticamente ilegibles (fig. 4). Por este motivo, se realizó una fotografía infrarroja (IR) (fig. 5) y una fotografía ultravioleta (UVF) (fig. 6), con la intención de poder leer exactamente qué decían este conjunto de inscripciones. Las imágenes obtenidas revelan el tipo de estructura de éstas, pero no pudimos leer su mensaje.

Así, de arriba abajo, encontramos primero un rectángulo subdividido en varios espacios donde aparecen diversos números y lo que parecen ser letras formando la palabra "SOR" o "50r" al observar el IR, mientras que en el UVF parece leerse "GOYA", si bien la "A" está hecha con un medio seco frente al resto de inscripciones (que son de tinta). La "A", además, resulta totalmente inapreciable bajo luz visible, por lo que entendemos



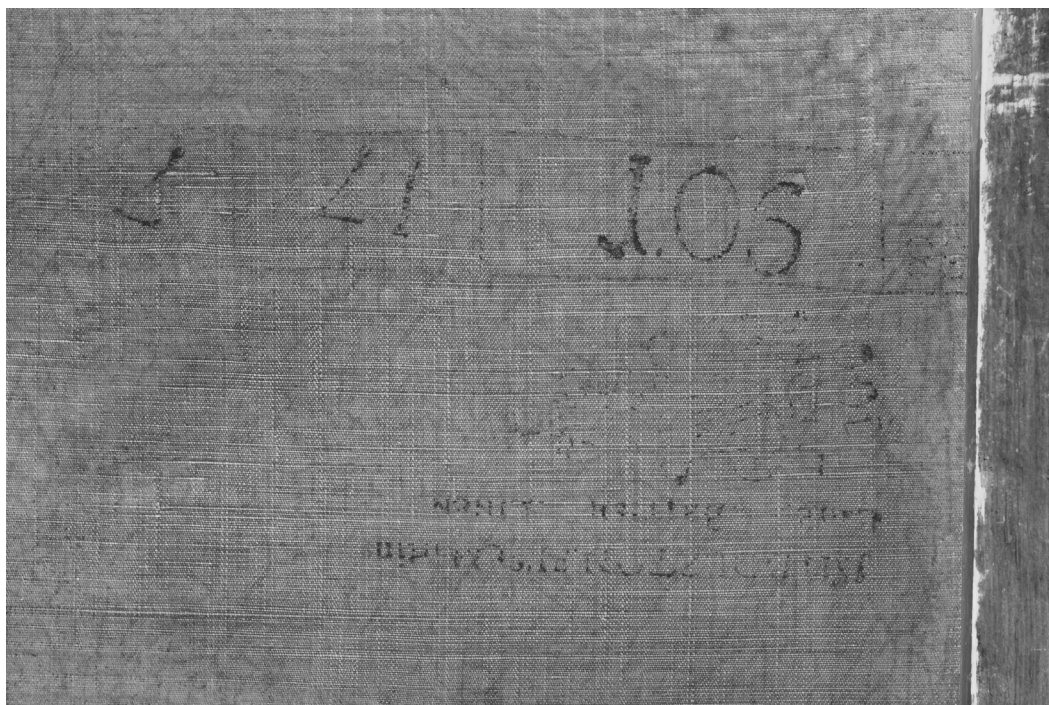
4. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle de los sellos del reverso), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular.

© Marta Raich. CAEM.

5. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle de los sellos del reverso, IR), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular.

© Marta Raich. CAEM.

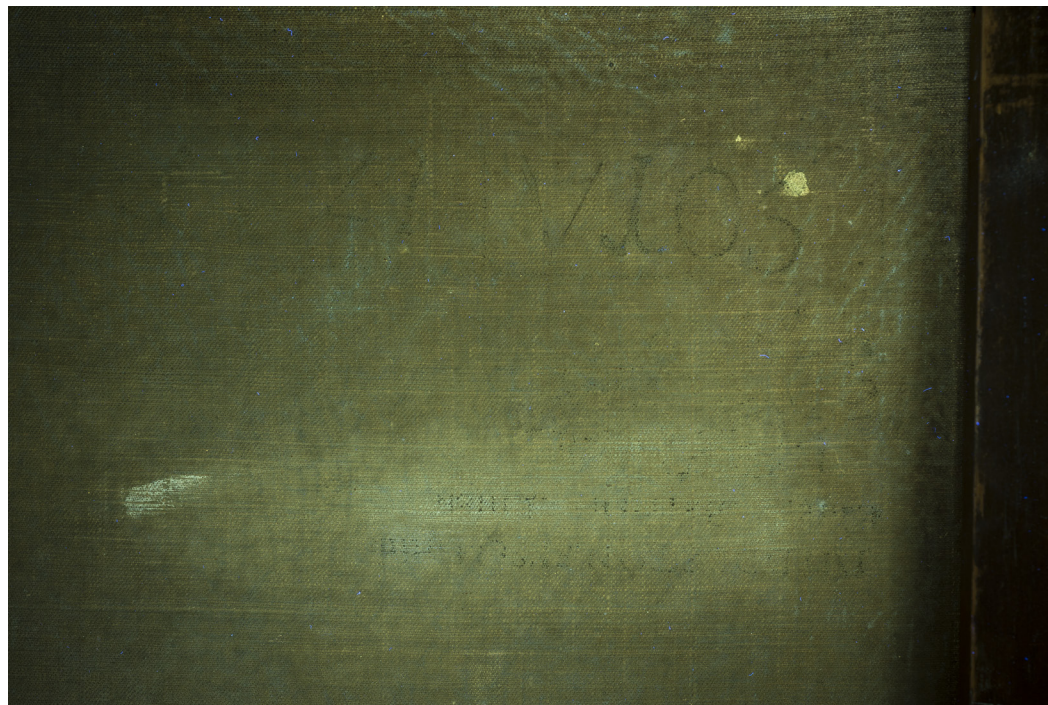
4



5

6. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle de los sellos del reverso, UVF), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. Esta técnica, al igual que la IR, nos ha permitido comprender mejor el carácter de los distintos estampados del reverso del lienzo.

© Marta Raich. CAEM.



6

que fue un añadido posterior de alguien que, con algo de vista, aprovechó la difícil interpretación de lo verdaderamente escrito para transformarlo en el apellido de uno de los pintores más ilustres de España, pero con un material de baja calidad prácticamente perdido a día de hoy.

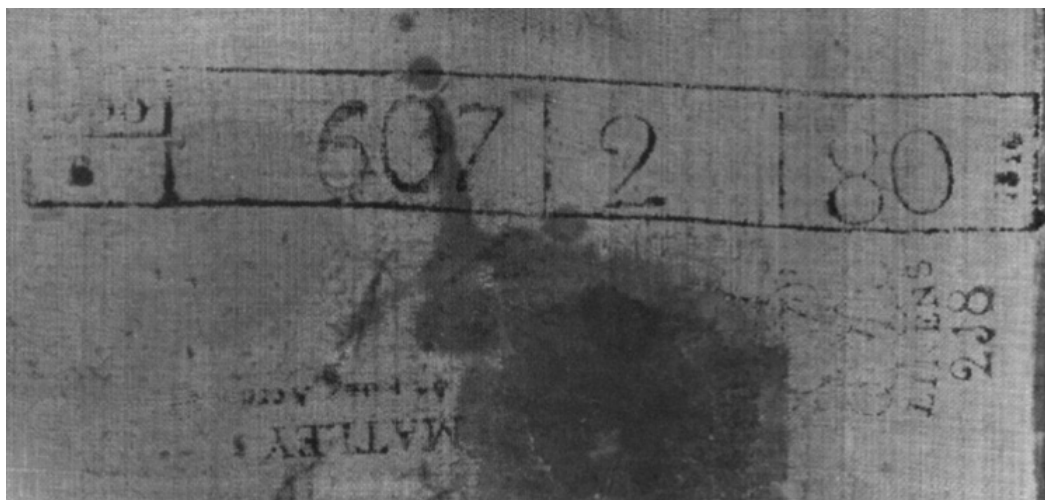
Antes de estos caracteres, sin abandonar el rectángulo, hay otros de menor tamaño, que forman un "38", y a continuación del supuesto "SO", podemos ver un "17" y tras este un "7".

Bajo este rectángulo, vemos claramente un 100 dispuesto verticalmente respecto al resto de inscripciones, y sobre los restos perdidos de una inscripción.

Bajo todo ello, aparecen dos líneas, ambas de muy difícil lectura y, probablemente, la segunda posea además de letras, números. Sin embargo, tan solo podemos leer con claridad dos palabras por línea: en la primer la última palabra es "LINEN"⁵ y, en la última línea, creímos leer "Martin" en la palabra que cierra la frase.

Todo ello nos indica que nos encontramos ante unas marcas de mercado y recaudación. Como todo lino en el ámbito británico en los siglos XVIII y XIX, el lienzo de artista estaba sujeto a impuestos. La ley establecía que el lino preparado debía estar estampado con tres

⁵ Lino en inglés.



7. John Constable, *La catedral de Salisbury vista a través de los campos* (reverso), óleo sobre lienzo, 153'7 x 192 cm, 1831, The National Gallery, Londres. En este espléndido lienzo de Constable podemos ver toda una serie de estampados parecidos a los de nuestra pintura.

© Imagen tomada de la web The Rice Portrait of Jane Austen: <https://thericeportrait.com/canvas-stamps> (12/04/2021).

7

marcas diferentes: en primer lugar, una en el marco que mostraba el tamaño de la tela; en segundo, un sello de la corona y por último un sello que muestra el nombre del impresor o tintorero de la tela.

Así, si confrontamos estas marcas con las del reverso de *La catedral de Salisbury vista a través de los campos* de John Constable (Suffolk, 11 de junio de 1776 - 31 de marzo de 1837) (óleo sobre lienzo, 153'7 x 192 cm, 1831, The National Gallery, Londres) (fig. 7)⁶ podemos ver cómo son análogas. Todo ello empuja, respecto a su lugar de ejecución, al ámbito británico.

Sin embargo, fue Jacob Simon, de la National Portrait Gallery de Londres, quien tras examinar las imágenes de las diversas técnicas aplicadas al reverso nos descubrió toda la información que dichos estampados ofrecían: “The attachment, <<06911 IR reverso detalle resized>>, shows three marks.

At the top, the mark of the supplier, John Middleton, which is close to the mark found on Henry Raeburn, Henry Mackenzie, c.1810 (National Portrait Gallery).

Beneath it is the crowned duty mark to show that duty on the canvas had been paid. You need to turn the photograph through 90 degrees to see the mark upright.

Beneath that is the so-called frame mark, consisting of numerals within a frame. This consists of four elements, from left to right:

1. At right angles in small numerals, illegible as so often, the year (I have not examined the UV and IR images).

⁶ THE RICE PORTRAIT OF JANE AUSTEN: *Canvas Stamps on the back of the Rice Portrait* [en línea], Inglaterra. < <https://thericeportrait.com/canvas-stamps> > (Consulta: 6 marzo 2021).

2. Next, upside down, the numerals 105, giving the canvas roll width in hundredths of a yard, thus 37.8 ins [96 cm]. It would be worth examining the canvas for the painting to see if there are still selvages.

3. Next, the length of the canvas roll in yards, 17 yards [980 cm]. The canvas for the painting will have been cut from this roll.

4. Further right, 7 is a progressive control number, probably only part of a longer number which did not impress on the canvas. There is no key to these control numbers".⁷

Gracias a esta generosa contribución realizada por un especialista que ha tratado de forma directa con obras con la misma peculiaridad que la nuestra, hemos podido corregir nuestros errores de lectura o incluso saber que dice realmente este estampado, de tal forma que ahora sabemos que el proveedor fue John Middleton, así como varias características de la tela original.⁸

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación es bueno. Toda la obra exhibe un craquelado poco acentuado y superficial, propio de una obra sobre tela de su antigüedad.

Cabe destacar que el lienzo presenta algunos desperfectos en la banda perimetral a modo de pequeños agujeros,⁹ grietas y rasguños, así como el parche de pequeñas dimensiones ya mencionado, colocado en vertical en la zona inferior derecha del reverso durante alguna intervención de restauración,¹⁰ que se corresponde a la zona inferior izquierda del abrigo en el anverso.

Asimismo, el reverso y los laterales presentan en general bastante suciedad acumulada.

LUGAR DE CONSERVACIÓN

Colección particular.

⁷ Email recibido el 10 de marzo de 2021.

⁸ Véase para más información: SIMON, J.: *Artists, their materials and suppliers* [en línea], Londres, National Portrait Gallery, 2011. <<https://www.npg.org.uk/research/programmes/artists-their-materials-and-suppliers/>> (Consulta: 6 marzo 2021).

⁹ Seguramente producidos por antiguos clavos.

¹⁰ Se aprecia a simple vista como el parche actual, de forma lineal y dispuesto en vertical, sustituye un parche anterior que tenía unas dimensiones mayores.

ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

La principal técnica de análisis realizada por los investigadores del CAEM es siempre la serena y reflexiva inspección ocular u organoléptica de cada una de las obras que llegan a nuestro centro, realizada, en un principio, sin ayuda de instrumentos técnicos o científicos. Es decir, desprovistos de cualquier instrumento técnico, nos concentramos en el profundo análisis visual de sus hechuras y epidermis plásticas, formales y estilísticas, cuyos resultados son posteriormente contrastados con las diferentes técnicas científicas que enumeramos a continuación, para lograr así, con la mayor precisión posible, una mayor, más exacta y completa comprensión global de la obra estudiada.

Así pues, presentamos la batería de análisis técnicos realizados en este caso de estudio, con una somera y concisa descripción de los diversos métodos analíticos implementados para el examen científico-técnico de la obra. Se incluye la descripción de los equipos utilizados, así como los diversos parámetros o ajustes concretos empleados y, especialmente, se indica la utilidad de dichos métodos para el estudio de aspectos concretos de la obra, alusivos a sus propias características intrínsecas. El conjunto de los datos recabados nos ofrece una interpretación holística mucho más precisa, que facilita la filiación de la pieza, así como su más fidedigna atribución y datación, permitiendo su posterior contraste y confrontación, al tiempo que aporta una información muy útil sobre el proceso creativo de la misma, los procedimientos artísticos empleados, sus materiales, las propias características técnicas y estilísticas de la pieza o su estado de conservación.

Fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible

Como parte inicial del proceso de estudio, documentación y análisis de la presente obra se han realizado diversas fotografías en alta resolución, tanto del anverso (fig. 1) como del reverso (fig. 2). Estas fotografías no sólo documentan de manera exhaustiva el estado de conservación de la obra y apariencia formal de la misma, sino que aportan información pormenorizada sobre la técnica pictórica empleada por el artista, permitiendo analizar detalles como el *cursus* (trayecto o recorrido del trazo) y el *ductus* (intensidad, soltura y apariencia formal del trazo) de las pinceladas. Estas impactantes fotografías también nos permiten ahondar en el conocimiento del *sensum* creativo, gráfico, mental y espiritual de una determinada obra y de cómo trabaja su artífice.

Las fotografías obtenidas en alta resolución siempre son primordiales e importantísimas porque complementan muy bien el examen *de visu*; nos permiten comprender bien la obra en estudio y descubrir y apreciar detalles de un modo profundo y pormenorizado. Manejar en un buen ordenador una fotografía digital HD, ampliarla y confrontarla con la obra original en estudio, conlleva beneficios perceptivos y analíticos impagables e incalculables.



8

8. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle, macrofotografía), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. En contraste con el resto de la obra, en este punto se lee claramente la direccionalidad de la pincelada.

© Marta Raïch. CAEM.

Para la obtención de estas fotografías se han utilizado distintas cámaras fotográficas. Por un lado, se ha empleado una cámara Sinarback® eVolution 75h sin filtros, corrigiendo el color mediante un calibre ColorCheck®. La obra ha sido iluminada mediante dos fuentes de luz blanca difusa de 1100 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra. También se ha empleado una cámara Canon® EOS 5D Mark II, con objetivo Canon 24/105 1:4 y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1.

La obra ha sido ejecutada con una precisión técnica tal, que apenas es posible vislumbrar la direccionalidad de la pincelada, con excepción de aquellos puntos donde el autor ha deseado que así sea, de tal manera que el pañuelo del cuello muestra unos toques de blanco puro exquisitos (fig. 8), mientras que en el abrigo o las carnaciones la dirección de la pincelada resulta prácticamente irrastreable.



9

A causa de esta calidad técnica, a pesar de que la obra ha sido pintada a base de veladuras (especialmente el rostro), el efecto acabado es parecido a una fotografía, con un naturalismo potenciado (fig. 9). De esta manera presenta una carnosidad hiperrealista, así como el efecto del cabello, destacando el trabajo de las patillas.

Si nos centramos en el estudio de los ojos (fig. 10) y los carrillos, podemos ver la sorprendente capacidad del autor para plasmar la realidad física del personaje. De nuevo, estas zonas presentan un *ductus* plano, pero están contruidos a base de superposiciones de finísimas y delicadas veladuras, generando así toda la verdad de esta pintura. Algo parecido encontramos en la chaqueta, donde la comprensión de lo representado es tal que deja casi invisibles, pero totalmente definidos dos botones de la chaqueta, copiando el efecto visual real del ébano tanto de la chaqueta como del botón.

9. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle, macrofotografía), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. En esta imagen podemos ver el carácter minucioso del trabajo de la obra, que roza el hiperrealismo.

© Marta Raich. CAEM.





11



12

Microfotografía digital mediante luz difusa reflejada (*Digital microphotography*)

La toma fotográfica obtenida mediante esta técnica permite, a través de una lupa digital monocular de enfoque variable, la captación de imágenes de la superficie de los materiales que conforman la obra, revelando su estructura, morfología, apariencia y otras cualidades organolépticas, permitiendo evaluar aspectos relativos al estado de conservación y a la realidad material del soporte, preparación y estratos pictóricos. Se ha utilizado para ello una lupa digital Dino_LiteEdge®, con una lente de focal variable entre los 20X y los 200X.

El estudio de la obra bajo esta prueba ha mostrado varias características interesantes, así como ha resultado posible caracterizar diversos materiales. Sin embargo, deseamos remarcar que estas apreciaciones se obtienen de manera organoléptica, por lo que para obtener unos resultados indiscutibles sería necesario realizar un análisis químico.

Así, hay un uso abundante de blanco de plomo, pigmento conocido desde la Antigüedad, el cual solo será sustituido por otro tipo de blancos en la pintura de caballete a partir del siglo XX. En este sentido, el aspecto absolutamente homogéneo en aquellas partes empleado sin mezclar con otros pigmentos, como es el caso de las prendas blancas, lo que indica un trabajo industrial, propio de una pieza de una antigüedad de la estudiada (fig. 11). Así mismo, en los puntos donde el blanco queda en sombra y en algunas carnaciones, encontramos el albayalde mezclado con un material negro, probablemente carbón, cuyas partículas muestran un gramaje igual entre sí, lo que indicaría nuevamente su confección industrial (fig. 12), mientras que en otros puntos (especialmente en las carnaciones), apreciamos también partículas rojas y azules (fig. 13) de gramajes coherentes entre sí, si bien es cierto que hay algunas partículas cuyo tamaño es notoriamente superior.

10. [página anterior] Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (detalle, macrofotografía), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. De nuevo, en este detalle podemos apreciar la gran capacidad del artífice para plasmar la realidad del rostro del retratado.

© Marta Raich. CAEM.

11. Microscopia a 202'4X. En la imagen podemos ver la presencia del blanco de plomo, que por sus características, parece de confección industrial.

© Marc Borrás y Marina Negre. CAEM.

12. Microscopia a 201'7X. En la imagen podemos ver distintas partículas de gramaje igual entre sí.

© Marc Borrás y Marina Negre. CAEM.

13. Microscopia a 201'7X. En la imagen podemos ver partículas rojas y azules, las cuales son muestra de la mezcla de pigmentos para generar el color deseado en la carnación.

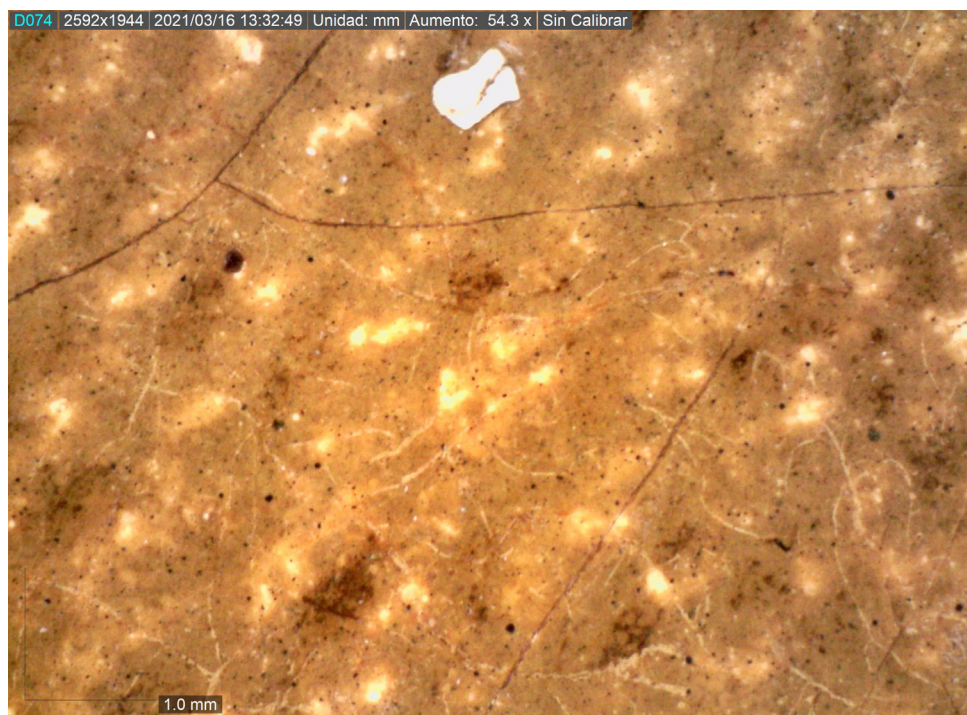
© Marc Borrás y Marina Negre.
CAEM.

14. Microscopia a 54'3X. La obra también cuenta con una gran cantidad de tierras.

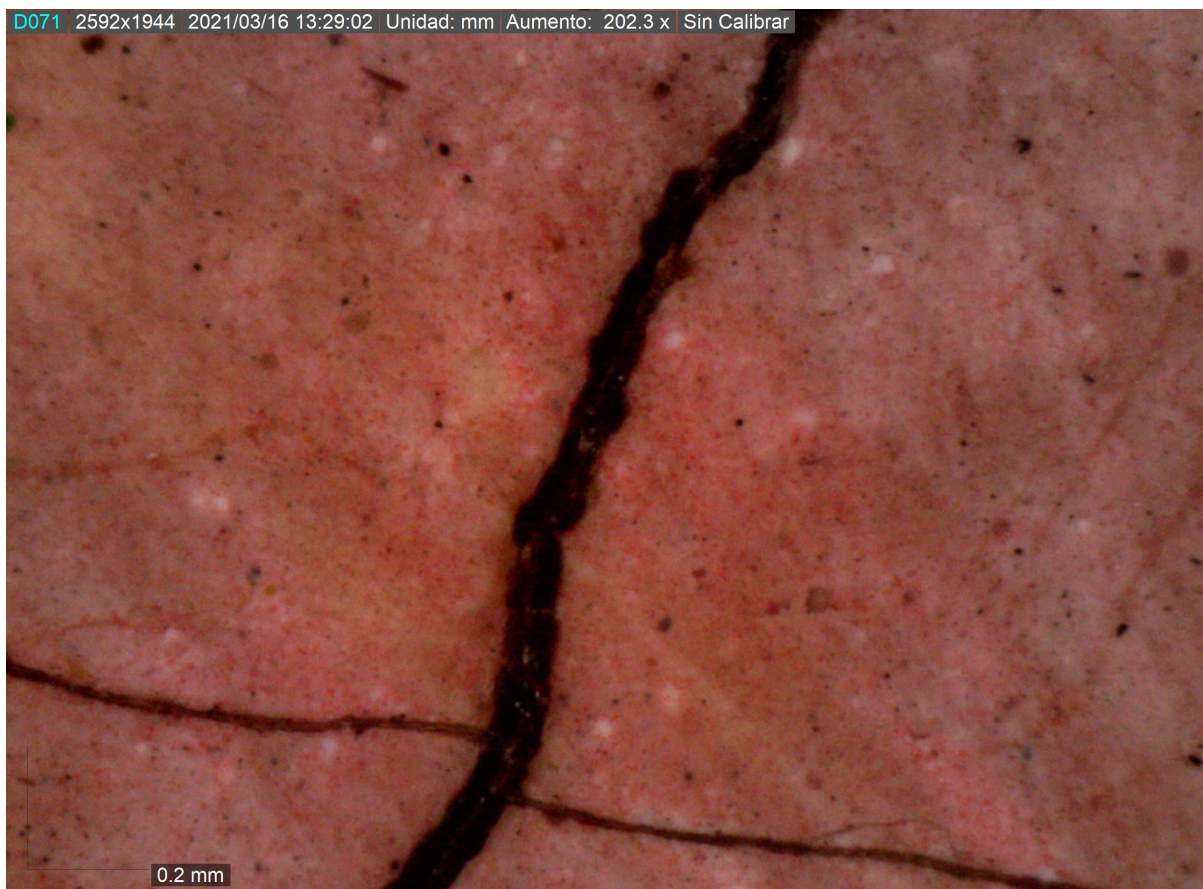
© Marc Borrás y Marina Negre.
CAEM.



13



14



15

También se ha identificado el uso de tierras en el fondo pictórico (fig. 14), así como bermellón y laca roja (fig. 15). Así, podemos decir que tanto la confección de los materiales como los materiales mismos empleados en la obra son coherentes con la datación y la autoría apuntados en este informe.

15. Microscopia a 202'3X. En la imagen podemos ver el uso de una laca roja.

© Marc Borrás y Marina Negre. CAEM.

Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF 365 nm) (*Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence*)

Esta técnica revela, a través de un espectro lumínico de fluorescencia —diferente al espectro cromático visible—, aspectos alusivos a los componentes materiales que conforman la obra. Esto se debe a la capacidad de cada material de emitir una fluorescencia diferente, que cambia, además, según su grado de envejecimiento. Esto nos permite identificar superposiciones de materiales por su diferente comportamiento de excitación fotónica. La

16. [página siguiente]
Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (UVF), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular.

© Marta Raich. CAEM.

aplicación de esta técnica permite una primera aproximación al estado de conservación de la superficie pictórica (presencia de repintes, añadidos y barnices, la evaluación de su envejecimiento y fluorescencia de aglutinantes y pigmentos).

Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se han utilizado dos lámparas Wood (Sylvania® F36W/BLB-T8) utilizando longitudes de onda de 254 y 365 nm, una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1 y un filtro ultravioleta para corregir el exceso de reflexión lumínica.

La obra apenas presenta repintes, centrados estos en los extremos superior e inferior, siendo fuera de estas zonas solo apreciables dos pequeños repintes en la chaqueta del personaje (fig. 16).

El resultado de la fluorescencia del barniz resulta extraña, con varias manchas blanquecinas. Todo ello parece responder a una limpieza selectiva, seguramente con el fin de proteger las veladuras al emplearse un material demasiado fuerte, como las de los carrillos del personaje. Por el contrario, las prendas ejecutadas con blanco, pigmento que soporta muy bien la retirada de barniz, han sido mucho más trabajadas, remarcándolo como el punto de luz más importante de la obra.

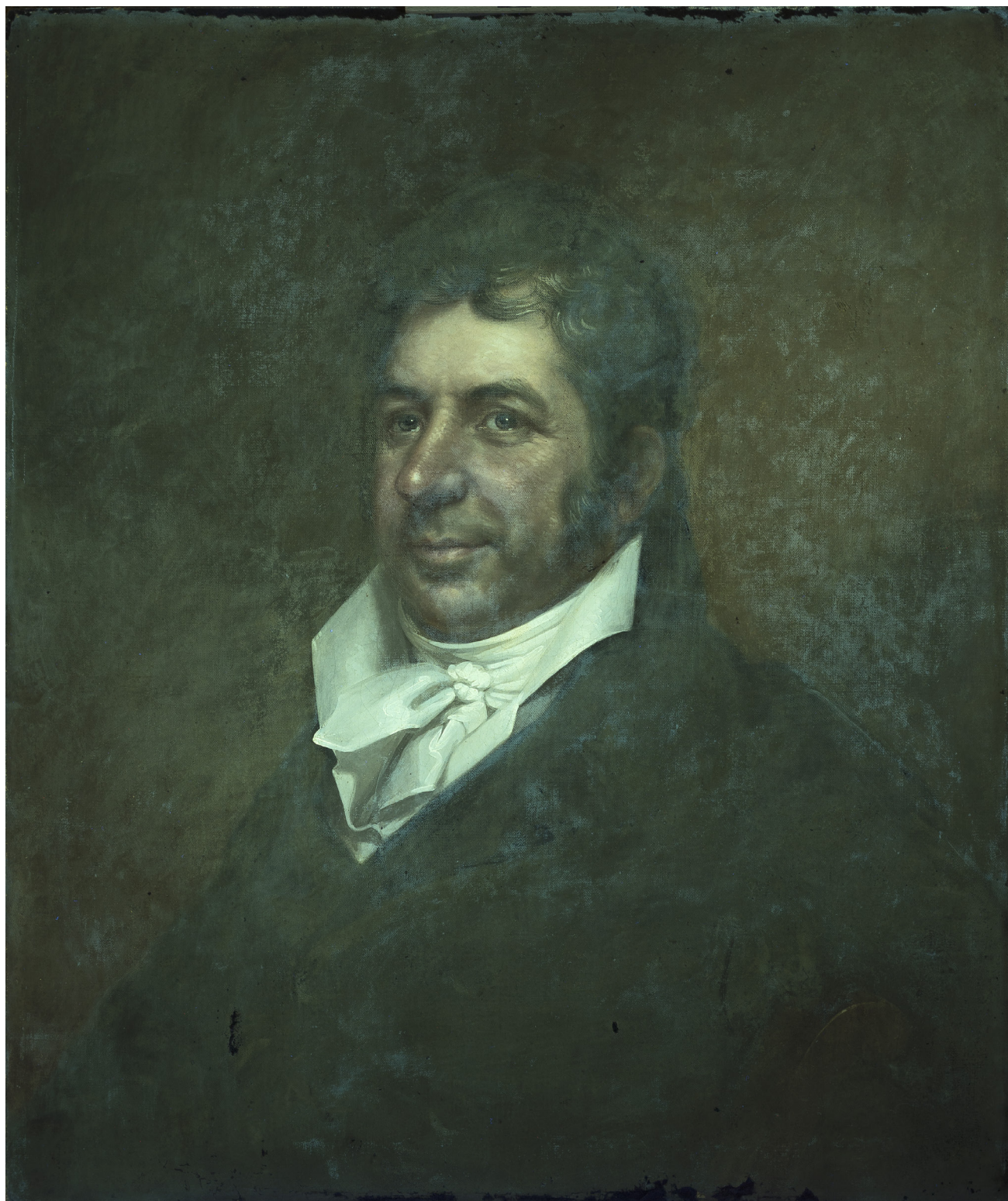
Por último, tras la intervención debió aplicarse un barniz nuevo, con aerosol, para homogeneizar la superficie, el cual genera este extraño efecto debido a la forma irregular en que se limpió el barniz primitivo.

Fotografía Infrarroja (IR) (*Infrared Photography*)

La siguiente técnica de documentación y análisis implementada para el estudio de la obra es la importante fotografía infrarroja. Esta técnica aprovecha la baja opacidad de la pintura en los pigmentos en longitudes de ondas cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm.

La imagen obtenida es el resultado de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura, permitiendo la visualización de estratos subyacentes que se muestran ocultos con luz visible, al permitir una reflexión de capas más profundas que la capa superficial. Mientras que algunas longitudes de ondas son reflejadas, otras son absorbidas, lo que genera nuevas lecturas del estrato pictórico permitiendo la observación de trazos ocultos, pinceladas constructivas, encajes y, especialmente, dibujo subyacente, cuando este se ha efectuado con materiales ricos en carbono o con determinados pigmentos. Como limitación cabe destacar que, si el tono de la imprimación no es blanco o muy claro, esta técnica no arroja resultados demasiado perceptibles, y si el trazado se realiza con pigmentos rojos o lacas, estos se muestran igualmente invisibles.

Para la obtención de la imagen infrarroja se ha realizado una fotografía digital utilizando una cámara Sinarback® eVolution 75h con respaldo IR y con filtro de 1100nm y una cámara Nikon D7200, multibanda con objetivo Nikon Nikkor de 50mm 1:1, y filtro de 900 nm.



17. [página siguiente]
Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (IR), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. La imagen obtenida no permite identificar rastro alguno de dibujo subyacente; sin embargo, teniendo en cuenta la calidad y complejidad de la obra, nos mostramos convencidos de que éste trabajo preparatorio debió realizarse con una laca orgánica o con clarión, de tal forma que resulta invisible bajo esta técnica.

© Marta Raïch. CAEM.

La imagen obtenida no permite vislumbrar absolutamente ningún rastro de dibujo subyacente (fig. 17). Esto difícilmente signifique que no lo posea, pues el asombroso resultado de este retrato bien requiere de un trabajo previo, una planificación sobre el ejercicio artístico, el cual se plasme en un acabado tan notable como el de esta obra. Esto implica que tal ejercicio preparatorio no se ejecutó ni con carbón (tanto en medio húmedo como seco) ni con una tinta metalogáfica, siendo lo más probable que se emplease bien una laca muy diluida o algún material blanco tipo tiza o clarión, materiales que no son detectables con esta prueba.

Esta técnica ha permitido una lectura de la direccionalidad de la pincelada que está vetada en su imagen visible, quedando aquí especialmente en el fondo, el cual genera casi una marmoleada maravillosa y sutil en sus transiciones, mientras que aquí se nos presenta como una superposición constante de cortas pinceladas. También muestra un espacio de transición entre el retratado y el fondo, que demarca toda la figura, siendo muestra del proceso creativo del autor.

Así mismo, esta técnica ha permitido un estudio pormenorizado del craquelado de la pieza, el cual se aprecia mejor en esta contraposición de escala de grises. Este se presenta coherente con las interacciones entre bastidor y tela y los movimientos mecánicos propios de una pieza de la antigüedad de la estudiada, siendo por tanto datos positivos para nuestro juicio atributivo.

DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El retratado viste a la manera propia de los años 1795-1820, la cual se popularizó en toda Europa, Estados Unidos de América y muchos países bajo la influencia europea. Esta moda supuso la victoria del estilo informal sobre los brocados, encajes y pelucas empolvadas propias del siglo XVIII, es decir: se desechó el estilo propio de la corte. Su origen reside en la Revolución de las Trece Colonias (1763-1783) con la que Estados Unidos de América consiguió su independencia y la Revolución Francesa (1789-1799). Ambos acontecimientos coinciden en suponer un cambio político sin precedentes en ambos territorios, y se imbuyen en el periodo neoclásico,¹¹ sobre el cual se gesta esta moda.

En Francia, esta nueva forma de vestir era una manera de mostrarse como ajeno o contrario a la aristocracia, eliminando los antiguos códigos, sustituidos por el uso de una ropa más cómoda, la cual era una forma de expresión individual verdadera en vez de una indicación pura de la condición social. Así, esta moda sirvió para mostrar nuevas identidades públicas, informando a su vez de su carácter e identidad privada, de tal forma

¹¹ El término neoclasicismo surgió en el siglo XVIII para denominar al movimiento estético que venía a reflejar en las artes los principios intelectuales de la Ilustración, que desde mediados del siglo XVIII se venían produciendo en la filosofía y que consecuentemente se habían transmitido a todos los ámbitos de la cultura. En cuanto a la moda, ésta destacó por una búsqueda de la comodidad y fue practicada por todos los estamentos cultos progresistas, y en algunos países como Francia, fue una manifestación individual de la posición de sus practicantes como contrarios al régimen antirrevolucionario.



que la moda, incorporando nuevos valores sociales, surgió como un sistema clave de confrontación entre la tradición y el cambio.

Fuera del país galo, esta estética se extendió y enriqueció, generando un estilo global dentro del mundo occidental y europeizado. En Gran Bretaña, Beau Brummell¹² introdujo los pantalones, la sastrería perfecta y el lino inmaculado y sin adornos como los ideales de la moda masculina. En Alemania, las ciudades-estado republicanas renunciaron a sus prendas tradicionales, modestas y prácticas, y comenzaron a adoptar las tendencias de la moda francesa e inglesa de los vestidos de *chemise* de manga corta y chaquetas Spencer. Las tendencias de la moda estadounidense emulaban el vestido francés. Sin embargo, en España, los miembros de la aristocracia, así como los ciudadanos de la clase baja, se unieron y rebelaron contra los ideales de la Revolución Francesa y su moda, vistiéndose como majas y majos para mostrar su renuncia a los valores revolucionarios, entre aquellas personas de corte liberal ya entrados en el siglo XIX.

Con la desaparición de los encajes y bordados, el corte y la confección se hicieron mucho más importantes como un indicador de calidad. Esta transformación se puede atribuir en parte a un mayor interés en la Antigüedad, tomándose las figuras del arte clásico como un ejemplo de la forma natural ideal y una encarnación de las ideas neoclásicas (inspiradas en la Antigüedad, pero equiparándolas o retorciéndolas en favor del pensamiento revolucionario). Fruto de todo ello, en el siglo XVIII la vestimenta se simplificó y se hizo mayor hincapié en la adaptación para mejorar la forma natural del cuerpo.

En cuanto al peinado, se popularizó el estilo “Brutus”, en alusión a Marco Junio Bruto (85 a. C.-Filipos, del 42 a. C.), político y militar romano de la etapa final de la República que participó en la conspiración que condujo al asesinato de Julio César, dedicándole éste sus famosas últimas palabras: *Tu quoque, Brute, fili mi* (Tú también, Bruto, hijo mío). Así mismo, se popularizaron las patillas de “chuletas de cordero”. Por lo que respecta al personaje de nuestra obra, luce tanto el peinado como estas características patillas (fig. 1). Otro tipo de peinado propio de la época fue el Bedford Crop, cuyo nombre proviene del quinto Duque de Bedford, Francis Russel (1765 – 1802), aristócrata inglés que mostraba un cabello parecido al Brutus pero algo más largo.

Esta nueva forma de vestir, si bien no en cuanto a mimesis de las prendas del pasado, sí es fruto del neoclasicismo que se inspira en las formas grecorromanas, pues se entendía como una Edad de Oro a emular por los nuevos deseos sociales y culturales. Se trata de relacionar los hechos del pasado con los acontecimientos de su propio tiempo. Cuando los movimientos revolucionarios establecieron repúblicas en Francia y Estados Unidos, los nuevos gobiernos republicanos adoptaron el neoclasicismo como estilo oficial porque relacionaban la democracia con la antigua Grecia y la República Romana. Buenos ejemplos de ello son el Panteón de París (inaugurado como tal en 1791, si bien su construcción

¹² George Bryan Brummell, conocido como Beau Brummell («el bello Brummell») (Londres, 1778 – Caen [Francia], 1840), fue el árbitro de la moda en la Inglaterra de la Regencia y amigo del príncipe Regente, que accedió al trono en 1820 como Jorge IV.



18



19



20

18. Jean-Baptiste Weyler, *Retrato del Marqués de La Fayette*, pastel, 62 x 54 cm, anterior a 1795, localización desconocida.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Fayette_by_Weyler.jpg (12/11/2020).

19. Ary Scheffe, *Marqués de La Fayette*, óleo sobre lienzo, h. 1822, National Portrait Gallery, Washington, D.C.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lafayette_1825.png (12/11/2020).

20. Ary Scheffer, *Retrato del marqués de La Fayette*, óleo sobre lienzo, 233'7 x 157'5 cm, 1823, United States Capitol, Washington, D.C. El cambio de estilo del Marqués de La Fayette es un claro ejemplo de cómo el estilo neoclásico sustituyó la moda y el pensamiento del Antiguo Régimen.

© Imagen tomada de Wikipedia: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Lafayette-scheffer.jpg> (12/11/2020).

arranca en 1758)¹³ o la propia Casa Blanca (1790). La moda neoclásica, que tiene su mayor desarrollo en Francia, obedece completamente a los aspectos antes mencionados; de hecho, la moda se convirtió en un medio de propaganda ideológica. Los revolucionarios manifestaban su rechazo a la vieja sociedad vistiendo prendas de las clases bajas; aquellos que llevaban complicados y extravagantes trajes eran considerados enemigos de la Revolución.

Los hombres abandonaron el traje a la francesa, confeccionado con ricos y vistosos tejidos de seda y formado por casaca, chupa y calzón, rígidos y ostentosos vestidos que simbolizaron el Antiguo Régimen; la moda masculina se sustituyó por una de marcado carácter burgués, influenciada por la forma de vestir del proletariado y el campesinado, compuesto de prendas más sencillas, que daban más libertad de movimiento y reflejaban menos las desigualdades sociales. En el caso galo, no fue tan solo una moda, sino una necesidad; piénsese que los primeros años pos-revolucionarios, el vestir de acuerdo al Antiguo Régimen se asociaba con su apoyo y, por ende, como una posición contraria a los valores de *Libertad, Igualdad y Fraternidad* que proclamó la I República Francesa. Este tipo de asociaciones ideológicas leídas de las prendas que una persona vestía podía acabar fácilmente con una pena de guillotina, lo que explica, más allá de un gusto personal, el repentino paso de los ricos ropajes de brocados y pedrería, las pelucas imposibles y los descomunales guardainfantes, sustituidos por unos tejidos ligeros y baratos como el algodón y la gasa, los colores claros y el pelo natural corto.

Los elementos más característicos del traje burgués en la moda varonil son la chaqueta sencilla y ceñida, los pantalones, muchas veces introducidos dentro de las botas. Los

¹³ Inicialmente previsto en el siglo XVIII para ser una iglesia que albergaría el relicario de Santa Genoveva, este monumento está destinado a honrar a los grandes personajes que han marcado la historia de Francia a excepción de las carreras militares.

tejidos son de algodón, lana y percal siempre en colores oscuros, el uso de abrigos, y un sencillo pañuelo en el cuello solía rematar el atuendo masculino de la época. Hasta donde podemos ver, nuestro personaje casa perfectamente con los gustos indicados.

Una muestra maravillosa de la fuerza con la que se estableció este cambio nos lo dan varios retratos anteriores y posteriores a 1795 del Marqués de La Fayette (Castillo de Chavaniac-Lafayette [Francia], 1757-París, 1834).¹⁴ En los años anteriores a la Guerra de la Independencia lo vemos vestido de militar, sin patillas y con los cabellos empolvados (fig. 18); por el contrario, en las obras realizadas en Estados Unidos, aparece retratado con un aspecto totalmente diferente: viste a la moda neoclásica, con una corbata y cuello muy similar a los de nuestra obra, y con los cabellos al estilo Brutus (figs. 19 y 20).

ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO

Tal y como se desarrollará en los siguientes párrafos, parece que nuestra obra en la escuela que mejor parece encajar es en la estadounidense: el ángulo desde el que se plasmó al personaje, la suave degradación marrón del fondo pictórico (el juego de grises y marrones sabiamente ubicados), su indumentaria, el tipo de pincelada, el brillo de los blancos, el trabajo de los detalles, el respaldo y los estilemas, además de las características generales de la indumentaria invitan a ubicar, desde este análisis exclusivamente visual, la obra en dicho país.

Sin duda, una de las figuras indiscutibles del arte estadounidense del momento fue Rembrandt Peale (Bucks County, 1778 - Filadelfia, 1860), quien en buena medida fijó este canon que identificamos como indicativo de dicha escuela nacional.

¹⁴ Convencido de que la causa estadounidense en su guerra revolucionaria era noble, marchó a América donde fue nombrado general mayor. Resultó herido en la Batalla de Brandywine, pero aun así pudo organizar una retirada ordenada. Sirvió con distinción en la Batalla de Rhode Island. En medio de la guerra, regresó a casa para cabildear un aumento del apoyo francés y volvió a América en 1780, donde le otorgaron altos cargos en el Ejército Continental. En 1781, las tropas bajo su comando en Virginia bloquearon a las fuerzas lideradas por Cornwallis hasta que otros refuerzos estadounidenses y franceses pudieran posicionarse para el decisivo Sitio de Yorktown.

La Fayette regresó a Francia y, en 1787, fue designado a la Asamblea de Notables convocada en respuesta a la crisis fiscal. Fue elegido miembro de los Estados Generales de 1789, donde representantes de las tres órdenes tradicionales de la sociedad francesa se reunieron (el clero, la nobleza y la plebe). Ayudó a escribir la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano con la asistencia de Thomas Jefferson. Después de la toma de la Bastilla, La Fayette fue nombrado comandante en jefe de la Guardia Nacional e intentó adoptar una postura intermedia en el transcurso de la Revolución Francesa. En agosto de 1792, las facciones radicales ordenaron su arresto, por lo que huyó a Bélgica. Sin embargo, fue capturado por las tropas austriacas y pasó más de cinco años en prisión. La Fayette retornó a Francia después de que Napoleón Bonaparte garantizara su liberación en 1797, aunque rehusó participar en el gobierno de Napoleón. Después de la Restauración Borbónica de 1814, se convirtió en un miembro liberal de la Cámara de Diputados, cargo que mantendría por la mayoría del resto de su vida.

En 1824, el presidente James Monroe invitó a La Fayette a los Estados Unidos en calidad de invitado de la nación; durante el viaje, visitó los 24 estados de la unión, recibiendo una intensa acogida. Durante la Revolución de Julio de Francia en 1830, La Fayette rehusó el ofrecimiento de convertirse en un dictador francés. En cambio, apoyó a Luis Felipe como rey, pero se puso en su contra cuando el monarca se volvió autocrático.

No solo eso, sino que muchos otros autores estadounidenses de este periodo presentan estilemas semejantes a los suyos, mostrando el poderío de Peale como una de las primeras espadas del país. Así, podemos mencionar obras como las de Thomas Sully (Horncastle [Inglaterra], 1783 - Filadelfia, 1872). A modo de ejemplo, citaremos el *Retrato de John Finley* (óleo sobre lienzo, 43'2 x 35'6 cm, 1821, Metropolitan Museum of Art, Nuev York), con una indumentaria semejante y el empleo de dos potentes y pequeños puntos en los ojos a imitación de Peale, el de *Thomas Ash II* (óleo sobre lienzo, 1807, National Portrait Gallery, Whasingthon D.C.) (fig. 21), donde encontramos un fondo, prendas, disposición y peinados semejantes, el *Retrato de Mrs. John Biddle (Eliza Falconer Bradish)* (óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'2 cm, 1818, Metropolitan Museum of Art, Nueva York), con un fondo en degradado parecido al de nuestra obra, o los potentes blancos de la falda de *Madre e hijo* (óleo sobre lienzo, 145 x 115 cm, 1840, Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Sin embargo, debemos remarcar que la obra estudiada presenta una calidad superior a la producción de Sully.

Casos similares suponen los pintores Chester Harding (Conway [Estados Unidos de América], 1792 - Boston, 1866) (fig. 22), Jacob Eichholtz (Lancaster [Estados Unidos de América], 1776 - 1842) (fig. 23) o Ezra Ames (Framingham, 1768 - Albany, 1836) (fig. 24), entre muchos otros que muestran la impresionante presencia de la estética de nuestro personaje en Estados Unidos, aunque ninguno de estos autores parece alcanzar la calidad de nuestra obra.

Sin embargo, al enfrentarla a la producción de Rembrandt Peale parece medirse de tú a tú, no como una interpretación de su arte, sino como formando parte de él, razón por la que pensamos que debe sumarse a su corpus pictórico.

Por ejemplo, al estudiar el retrato que realizó de su hermano *Rubens Peale* (óleo sobre lienzo, 66'7 x 54'6 cm, 1807, National Portrait Gallery, Washington D.C.) (fig. 25) observamos una disposición casi igual del personaje (con los brazos cruzados sobre el pecho en la pieza estadounidense, mientras que un brazo descansa tras el respaldo en nuestra pintura), una indumentaria casi idéntica, así como ciertos estilemas sorprendentemente parecidos, como la ejecución del pelo (figs. 26 y 27), la forma de dar intensidad lumínica y volumen del pañuelo anudado al cuello, o la forma de ejercer efectos lumínicos con blancos puros en el cabello (que no son canas, puesto que no son blancos desde la raíz a la punta del pelo), siendo un recurso casi igual en ambas obras (figs. 28 y 29), también es apreciable al confrontar las patillas del personaje de nuestra obra y las patillas de las gafas de Rubens Peale. Por otra parte, los intensos puntos blancos en ambos ojos (cerca del iris y también el leve toque blanco depositado en el surco palpebral inferior), los cuales otorgan vida a la mirada de nuestro retratado, son una constante en la obra de Peale, encontrándolos en piezas como el *Retrato de DeWitt Clinton* (óleo sobre lienzo, 1823, colección particular) (figs. 30 y 31), donde también coinciden, como en el anterior, el tipo de pincelada, los blancos del cuello y, sobre todo, la forma de crear texturas desde la propia materialidad de la pincelada. Esta obra también recuerda al hacer de la nuestra en la construcción inferior del rostro, con una forma de otorgar textura, brillos y volumen en mejillas, labios y mentón muy similares, así como semejantes resultan la ejecución de las cejas, del mismo modo

21. [página siguiente] Thomas Sully, *Thomas Ash II*, óleo sobre lienzo, 1807, National Portrait Gallery, Washington, D.C.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Sully_-_Thomas_Ash_II_-_NPG.2008.4_-_National_Portrait_Gallery.jpg (01/12/2020).

22. [página siguiente] Chester Harding, *James Monroe*, óleo sobre lienzo, 1829, National Portrait Gallery, Washington, D.C.

© Imagen tomada de Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chester_Harding_\(painter\)#/media/File:Chester_Harding_-_James_Monroe_-_NPG.2005.44_-_National_Portrait_Gallery.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Chester_Harding_(painter)#/media/File:Chester_Harding_-_James_Monroe_-_NPG.2005.44_-_National_Portrait_Gallery.jpg) (08/01/2021).

23. [página siguiente] Jacob Eichholtz, *Retrato de Standish Barry*, óleo sobre tabla, 16'5 x 12'7 cm, h. 1806-1813, Museum of Fine Arts, Houston.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Eichholtz_-_Portrait_of_Standish_Barry_-_Google_Art_Project.jpg (02/12/2020).

24. [página siguiente] Ezra Ames, *Retrato póstumo de Alexander Hamilton*, óleo sobre lienzo, 1810, ubicación desconocida.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ezra_Ames_portrait_of_Alexander_Hamilton_posthumous,_ca._1810.jpg (03/12/2020).

25. [página siguiente] Rembrandt Peale, *Rubens Peale*, óleo sobre lienzo, 66'7 x 54'6 cm, 1807, National Portrait Gallery, Washington, D.C.

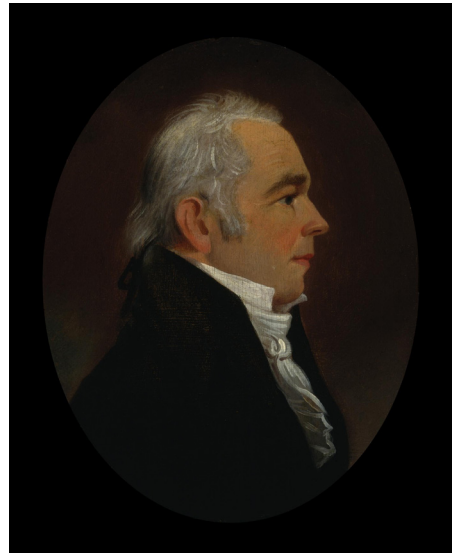
© Imagen tomada de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt_Peale#/media/File:Rembrandt_Peale_-_Rubens_Peale_-_Google_Art_Project.jpg (11/11/2020).



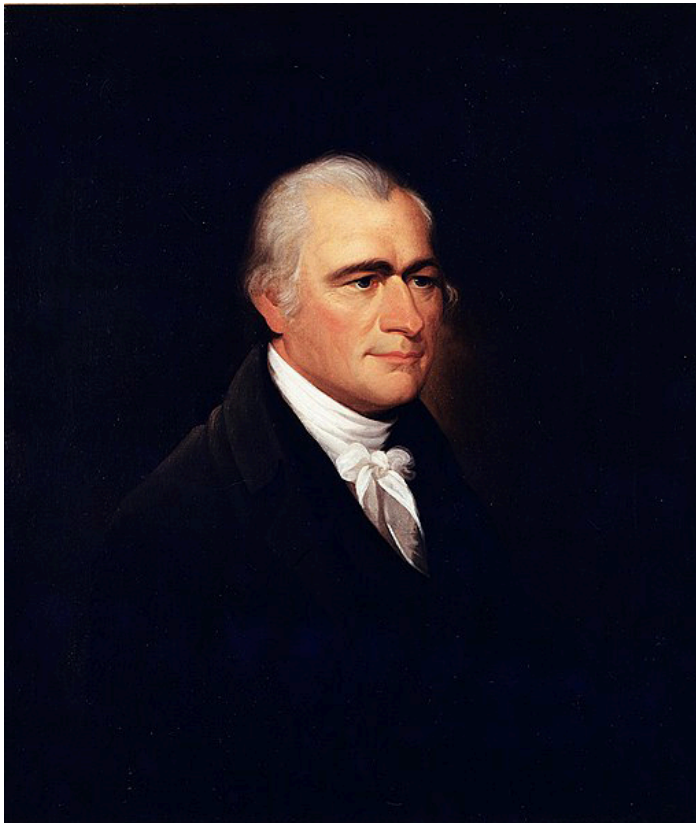
21



22



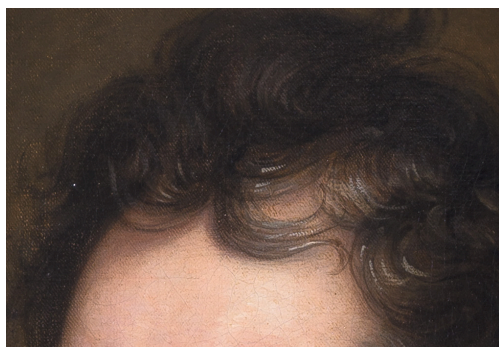
23



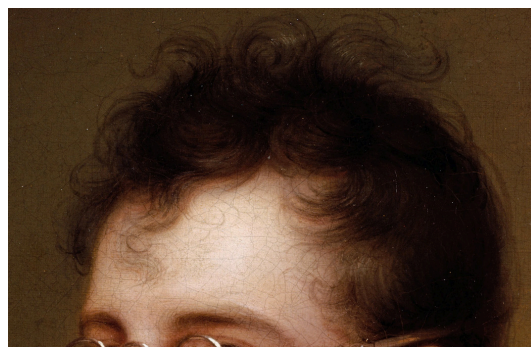
24



25



26



27

26. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (IR), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. Imagen de la ejecución del cabello.

© Marta Raich. CAEM.

27. Rembrandt Peale, *Rubens Peale* (detalle), óleo sobre lienzo, 66'7 x 54'6 cm, 1807, National Portrait Gallery, Washington D.C. Al confrontar estas imágenes (figs. 28 y 29), podemos apreciar claramente la semejanza en la ejecución del cabello.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt_Peale#/media/File:Rembrandt_Peale_-_Rubens_Peale_-_Google_Art_Project.jpg (11/11/2020).



28



29

28. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (IR), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. Al confrontar estas imágenes (figs. 27 y 29), podemos apreciar claramente la semejanza en la ejecución del cabello.

© Marta Raich. CAEM.

29. Rembrandt Peale, *Rubens Peale* (detalle), óleo sobre lienzo, 66'7 x 54'6 cm, 1807, National Portrait Gallery, Washington D.C. Al confrontar estas imágenes (figs. 27 y 28), podemos apreciar claramente la semejanza en la ejecución del cabello.

© Imagen tomada de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt_Peale#/media/File:Rembrandt_Peale_-_Rubens_Peale_-_Google_Art_Project.jpg (11/11/2020).



30



31

30. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (IR), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. Imagen donde se aprecian los puntos blancos que aportan luz a los ojos.

© Marta Raich. CAEM.

31. [página anterior] Rembrandt Peale, *Retrato de DeWitt Clinton* (detalle), óleo sobre lienzo, h. 1823, colección particular. Al confrontar ambos detalles, podemos ver el mismo tipo de toques blancos, intensos, pequeños y precisos, en los ojos.

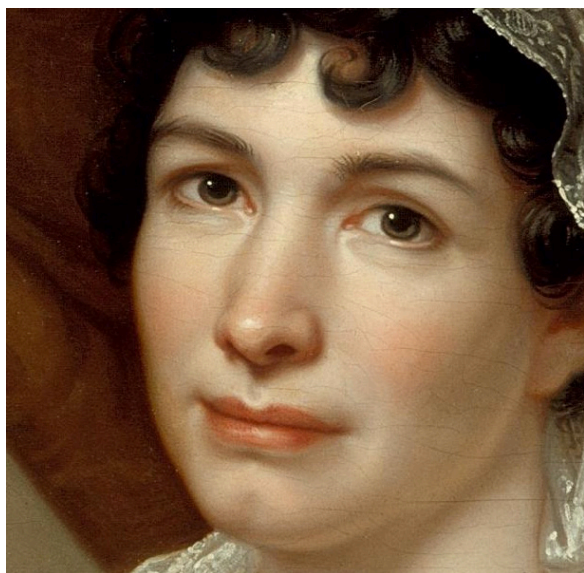
© Imagen tomada de Wikipedia:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DeWitt_Clinton_by_Rembrandt_Peale.jpg (08/10/2020).

32. Rembrandt Peale, *Retrato de Jane Griffith Koch* (detalle) óleo sobre lienzo, h. 1817, 86'3 x 73'8 cm, Los Angeles County Museum of Art. Incluso en los retratos femeninos, podemos ver estilemas comunes con los de nuestra obra.

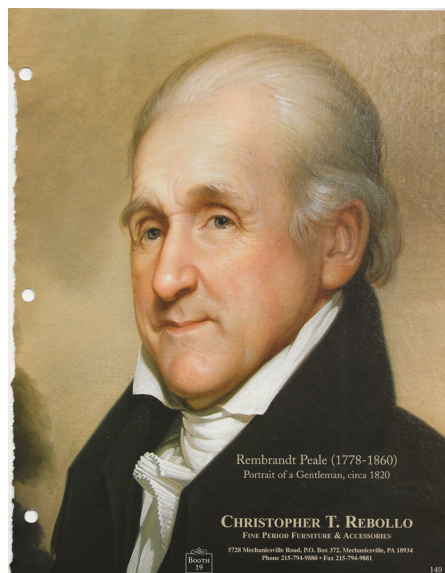
© Imagen tomada de Wikipedia:
https://en.wikipedia.org/wiki/Rembrandt_Peale#/media/File:Rembrandt_Peale_-_Portrait_of_Jane_Griffith_Koch.jpg (12/10/2020).

33. Rembrandt Peale, *Retrato de caballero*, pintado hacia 1820, ubicación desconocida.

© Imagen facilitada por Carol Soltis.



32



33

que observamos en algunos puntos del cabello el uso de blancos para mostrar los brillos de algunos pelos o mechones individualizados. Los mismos estilemas se repiten en obras como el *Retrato de Edward Shippen Burd de Philadelphia* (óleo sobre lienzo, 68'2 x 55'5 cm, h. 1806-1808, Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.), el de *Samuel Fisher Bradford* (óleo sobre lienzo, 1803-1808, Art Institute of Chicago), en el de *William Henry Harrison* (óleo sobre lienzo, 72'4 x 60'3 cm, h. 1813, National Portrait Gallery, Washington D.C.), o el de *Jacob Gerard Koch* (óleo sobre lienzo, 86'5 x 73'7 cm, h. 1817, Los Angeles County Museum of Art), entre muchos otros. Incluso estos estilemas parecen rastrearse en retratos femeninos como el *Retrato de Jane Griffith Koch* (óleo sobre lienzo, h. 1817, 86'3 x 73'8 cm, Los Angeles County Museum of Art) (fig. 32), donde incluso reconocemos el mismo uso de puntos blancos en los párpados inferiores.

Una pieza especialmente interesante, y cuyo conocimiento debemos agradecerérselo a Carol Soltis (Conservadora del Philadelphia Museum of Art), es un *Retrato de caballero* pintado hacia 1820 (ubicación desconocida) (fig. 33). La forma de realizar la transición entre la pupila y el iris, la forma de aplicar los toques blancos de luz o la ejecución del lagrimal del ojo izquierdo del personaje son aspectos tan parecidos que difícilmente pueden explicarse más allá de que estén ejecutados por una misma mano. Lo mismo podemos decir del toque de blanco para dar luminosidad y presencia a la nariz, las arrugas del borde externo del ojo, en dirección a la sien, las pinceladas del pañuelo del cuello, sus blancos, la forma de plasmar el cabello. Difícil resulta, tras estas comparativas, no ver la mano de Peale tras nuestro cuadro.

Ciertamente, estos estilemas parecen acompañar a lo largo de su vida a nuestro artista desde que su arte maduró. Sin embargo, como en todo gran pintor, su trabajo no se detiene



34



35

34. Rembrandt Peale, *Raja Ram Mohun Roy*, óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'5 cm, 1833, Peabody Essex Museum, Salem. Al confrontar esta obra con nuestra pieza, y a pesar de lo distintos que son ambos representados, tanto fisionómicamente como en su indumentaria, son sorprendentes la cercanía general de ambas, por lo que, si nuestra obra es realmente fruto del pincel de Peale, quizá debiera fecharse alrededor de 1833.

© Imagen tomada de la web del Peabody Essex Museum: <http://explore-art.pem.org/object/american-decorative-arts/137982/detail> (13/04/2021).

35. Rembrandt Peale, *El Marqués de La Fayette*, óleo sobre lienzo, 87'6 x 69'5 cm, 1825, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

© Imagen tomada de la web del Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11742> (22/04/2021).

en un momento del tiempo, sino que las características propias de la obra nos invitan a ubicarla en los años treinta, especialmente entre los cinco primeros años de la década, tiempo en el que viajó a Londres. Esto, sumado a las inscripciones del reverso, nos invita a pensar que pudo ser realizado en Inglaterra, aunque tampoco sería extraño que la obra fuera pintada en Estado Unidos con un lienzo comprado o importado desde Reino Unido. Lo que sí parece claro, es que el retrato exhibe las características de la obra de Peale, desde sus años intermedios y posteriores, siendo posible que fuera pintado en Londres quizás al mismo tiempo que el retrato a Raja Ram Mohun Roy (óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'5 cm, 1833, Peabody Essex Museum, Salem) (fig. 34): el tipo de fondo, el contra plano desde donde está pintado el personaje (con el rostro de frente contrapuesto a un cuerpo que parece observarse desde una posición baja, dando mayor distinción al retratado), la carnosidad de las facciones, el tipo de pincelada, etc. son totalmente coincidentes con nuestra obra. Esta semejanza distintiva y la definición anatómica de las características fuertemente modeladas del retratado de nuestra obra es típica del trabajo de Peale, especialmente durante este tiempo, como ya hemos indicado. El tratamiento del cabello también es similar en la forma en que se aíslan los mechones individuales.

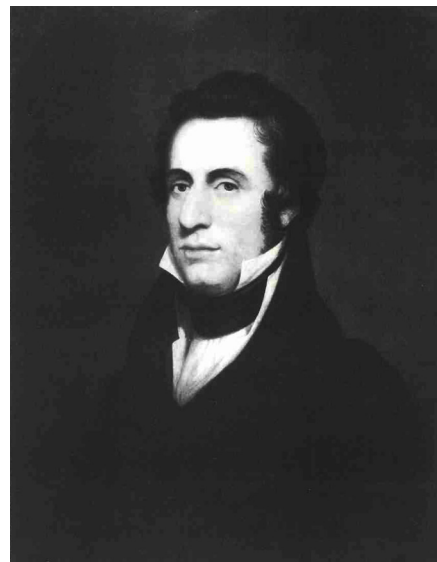
En este sentido, conviene remarcar que, gracias a los estampados del reverso del lienzo, sabemos que la obra no puede ser anterior a 1810, pero nada impide que sea posterior. Así mismo, el que la tela sea inglesa no obliga a que se realizara en su país de origen, pues este tipo de materiales se exportaban y no sería extraño encontrarlos en Estados Unidos, aunque tal y como hemos indicado en el apartado anterior, no solo los estampados del lienzo invitan a pensar en la vía inglesa, sino que también empujan en esa dirección las características estilísticas de la obra.



36



37



38

36. Rembrandt Peale, *Retrato masculino a la moda neoclásica* (imagen en escala de grises), óleo sobre lienzo, 72'9 x 59'8 cm, primer tercio del siglo XIX, colección particular. Al confrontar esta imagen con las dos siguientes, podemos apreciar con mayor claridad un trabajo parejo en la ejecución de las prendas blancas.

© Marta Raich. CAEM.

37. Rembrandt Peale, *William Short*, óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'8 cm, 1806, Joseph and Margaret Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Nueva York.

© Imagen tomada de HEVNER, C. E.; MILLER, L. B. [et al.]: *Rembrandt Peale 1778-1860. A Life in the Arts* (cat. expo.), The Historical Society of Pennsylvania, 22 febrero a 28 de junio de 1985, Filadelfia, 1985, p. 45.

A pesar de ello, debemos preservar una duda razonable respecto a su posible ejecución en Inglaterra, puesto que sabemos que Peale viajó a Londres en 1802-1803, 1804 y 1834. Teniendo en cuenta que la tela está datada entorno a 1810, la obra tan solo pudo ser realizada en la capital británica en 1834. En este sentido, la técnica, el fondo, la posición del personaje o la carnosidad de las facciones, entre otras particularidades, coinciden con el periodo de los años 30, tal y como hemos indicado con anterioridad. Sin embargo, su abrigo nos indica que el momento en que pudo pintarse es otro, teniendo en cuenta las informaciones aportadas por las Sra. Linda Thrift (conservadora emérita del Catálogo de Retratos Americanos de la Smithsonian National Portrait Gallery): “Well, the outlined lapel does make a difference. I couldn’t see it at all in the photo. That style coat with that exact M-notch would have been very stylish c. 1810. Later, the notch falls lower. See the Lafayette by Rembrandt Peale, 1825, at the Met. The knotted tie and hairstyle could be early as well, but cannot be ruled out for later. I’ve seen the same M-notch in the 20s, but it would have been out of style at the time. I can’t really pin it down any better than that”,¹⁵ y anteriormente ya comentó que “Well, as I said before, I think the costume is typical of the late teens or twenties, but, of course, it could be later. I agree with Carol that it does not look like Rembrandt’s early work but rather like his painting style of the twenties or thirties.”¹⁶ (figs. 1 y 35).

Aun así, nada impide que el retratado prefiriese este tipo de prendas a pesar de no estar de moda, pero no deja de resultar extraño, a tenor del pintor que lo plasmó, por lo que quizá este lienzo fuese realizado en Estados Unidos de América. En cualquier caso, la

¹⁵ Email recibido el 17/03/2021.

¹⁶ Email recibido el 15/03/2021.

obra debió ejecutarse durante el primer tercio del siglo XIX. De todas formas, las inciertas preguntas sobre el cuándo, para nada debilitan la certeza del quién; es decir, la certeza clara, a nuestro juicio, de una autoría suprema de uno de los mejores retratistas de la pintura estadounidense del siglo XIX.

Por último, se solicitó a la técnico Marta Raich que realizase de nuestra obra una imagen en escala de grises (fig. 36), para así compararla con fotografías en blanco y negro de Rembrandt Peale, lo que nos han resultado muy útil para una mejor comprensión de la pintura estudiada.¹⁷

Así, en esta ocasión, dicha imagen nos sirve para comprender mejor el asombroso trabajo de iluminación y plasmación de carnaciones, así como enfatiza la asombrosa carnosidad de rostro del personaje, verdaderamente un paradigma de la entidad física y la textura plasmadas a través de la pintura.

Por otra parte, esta fotografía permite disfrutar aún más de los blancos puros del cuello y los negros totales de la chaqueta, en una contraposición simple y maravillosa que es muestra de la elegancia de la moda neoclásica.

Encontramos estas características de forma análoga en las imágenes en blanco y negro de pinturas como el retrato de *William Short* (óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'8 cm, 1806, Joseph and Margaret Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Nueva York) (fig. 37), donde esta imagen permite ver la semejanza en la ejecución de la prenda del cuello y el traje negro, al igual que sucede en el de *François André Michaux* (óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'8 cm, 1809-1810, American Philosophical Society, Filadelfia) (fig. 38).¹⁸

38. [página anterior] Rembrandt Peale, *François André Michaux*, óleo sobre lienzo, 76'2 x 63'8 cm, 1809-1810, American Philosophical Society, Filadelfia.

© Imagen tomada de HEVNER, C. E.; MILLER, L. B. [et al.]: *Rembrandt Peale 1778-1860. A Life in the Arts* (cat. expo.), The Historical Society of Pennsylvania, 22 febrero a 28 de junio de 1985, Filadelfia, 1985, p. 47.

¹⁷ La fotografía HD (*High Definition*) en escala de grises, opera siempre con una impecable estética en blanco y negro, que, por su nitidez, ofrece una gama perceptiva verdaderamente única e irremplazable. Ocurre lo mismo con los ricos efectos obtenidos, también en la escala de grises, de una fotografía infrarroja IR (*Infrared Photography*). Incluso es oportuno y pertinente compartir y comparar las definiciones de ambas pruebas, HD e IR, la segunda, además, con la extraordinaria posibilidad de aportar dibujo subyacente. Ambas pruebas, a la postre, ofrecen una impecable nitidez y posibilitan una mejor comprensión del modo constructivo y estético de una determinada obra. De hecho, los grandes *connoisseurs* del siglo XX (Morelli, Venturi, Berenson, Longhi, Zeri, o Gudiol, entre otros) construyeron sus grandes catálogos razonados en base exclusiva a la observación y comparación de las obras estudiadas a través de buenas fotografías en blanco y negro (y conste que ninguno de ellos pudo gozar del plus aportado por las fotografías IR); sólo así percibían con una gran y elocuente nitidez, sus volúmenes, el *ductus* de sus pinceladas, la manera de conseguir la luz y las sombras envolventes de cada obra, o el significado oculto de numerosos detalles accidentales, pero identificativos y característicos, de cada uno de los maestros estudiados. Una buena fotografía en blanco y negro, amén de una buena fotografía IR, ampliadas en un buen ordenador, permiten incluso la penetrante observación de aquello que M. J. Friedländer consideraba en su *On Art and Connoisseurship* (1942), los llamados ringorrangos (trazos) inadvertidos a simple vista, pero que puede contribuir a definir (identificar) la personalidad y autoría artística de cada maestro individual, de cada obra específica. En definitiva, estas pruebas en escala de grises nos aportan información y conocimientos sobre la obra, su estética, su pincelada y sobre numerosos pormenores que de otra manera serían poco menos que imperceptibles.

¹⁸ Véase: HEVNER, C. E.; MILLER, L. B. [et al.]: *Rembrandt Peale 1778-1860. A Life in the Arts* (cat. expo.), The Historical Society of Pennsylvania, 22 febrero a 28 de junio de 1985, Filadelfia, 1985, pp. 45 y 47.

CONCLUSIONES

Tras estos meses de paciente estudio, podemos concluir que la pieza presenta todas las características propias de las obras del artista estadounidense Rembrandt Peale. Tanto el tema que desarrolla, sus estilemas, la estética, como la técnica de ejecución son propios de este gran artista.

Así mismo, el estudio de las distintitas marcas del reverso, sumadas a las peculiaridades estilísticas de la obra, nos permiten aventurar que, si realmente la obra es fruto de Rembrandt Peale, esta debió ejecutarse h. 1810, muy probablemente en Inglaterra.

Sin embargo, debemos ser conscientes de dos limitaciones claras: primero, que no poseemos ningún documento que nos permita conocer la intrahistoria de la pieza, mucho menos su origen; por otra parte, hay que recordar que la obra no aparece firmada. No todas las obras de Rembrandt Peale están firmadas, pero si muchas. Por ello, la falta de una rúbrica no desestima el que la obra pueda ser del pintor estadounidense, pero sí que es cierto que si hubiera una firma del pintor nos ayudaría a cimentar mejor esta atribución, que desde el CAEM no tenemos dudas sobre su cercanía a Rembrandt Peale, e incluso apostamos por que fue pintada por dicho pintor.

APÉNDICE GRÁFICO

CONSTANCIA VISUAL DEL PROCESO DE ESTUDIO DE LA OBRA

El Dr. Ximo Company y los investigadores del CAEM Marc Borrás y Marina Negre realizando el estudio organoléptico de la obra en el centro situado en el Parque Científico de la Universitat de Lleida.





SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA UTILIZADA EN EL PRESENTE ESTUDIO

Boucher, 2009

BOUCHER, F.: *Historia del traje en Occidente*, Barcelona, 2009.

Bray, 2015

BRAY, X. (ed.): *Goya: los retratos*, Madrid, 2015.

Carrington Shelton, 2008

CARRINGTON SHELTON, A.: *Ingres*, Barcelona, 2008.

Hevner; Miller, 1985

HEVNER, C. E.; MILLER, L. B. [et al.]: *Rembrandt Peale 1778-1860. A Life in the Arts* (cat. expo.), The Historical Society of Pennsylvania, 22 febrero a 28 de junio de 1985, Filadelfia, 1985.

González; Martí, 2007

GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M. (dirs.): *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid* (cat. expo.), Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid, 28 de marzo al 27 de mayo de 2007, Madrid, 2007.

Gudiol, 1970

GUDIOL, J.: *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, vol. I, Barcelona, 1970.

Hunter; Wilbur, 1952

HUNTER, Jr.; WILBUR, H.: "Peale's Baltimore Museum", *College Art Journal*, vol. 12, núm. 1, 1952, pp. 31 - 36.

Mahey, 1969

MAHEY, J. A. "The Studio of Rembrandt Peale", *American Art Journal*, vol. 1, núm. 2, 1969, pp. 20 - 40.

Martínez Calzón, 2016

MARTÍNEZ CALZÓN, J.: *La pintura del siglo XIX. Una visión estético-conceptual*, vol. 2 (Europa periférica y Estados Unidos de América), Madrid, 2016, pp. 1333 y 1334.

Meschutt, 1989

MESCHUTT, D.: "Rembrandt Peale's Portrait of Charles Mathews, British Comedian, Identified", *American Art Journal*, vol. 21, núm. 3, 1989, pp. 74 - 79.

Miller, 1985

MILLER, L. B. *Rembrandt Peale: A Life in the Arts: 1778 - 1860*, Filadelfia, 1985.

Núñez, 2000

NÚÑEZ, B.: *Zacarías González Velázquez (1763 - 1834)*, Madrid, 2000.

Núñez Gutiérrez, 2000

NÚÑEZ GUTIÉRREZ, M. L.: *Pintura británica i nord-americana dels segles XVII - XIX. Fons del Museu Nacional de Belles Arts L'Havana. Cuba*, Palma de Mallorca, 2000.

Rosenblum, 1986

ROSENBLUM, R.; MORENO CARRILLO, B. (trad.): *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Madrid, 1986.

Toman, 2007

TOMAN, R. (ed.): *Neoclasicismo y romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura, dibujo. 1750 - 1848*, Barcelona, 2007.

Villarquide, 2004

VILLARQUIDE, A.: *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnica y materiales*, San Sebastián, 2004.

Villarquide, 2005

VILLARQUIDE, A.: *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, San Sebastián, 2005.

CRÉDITOS GENERALES

AUTORES

- Dr. Ximo Company. Catedrático de Historia del Arte Moderno de la Universitat de Lleida. Director del CAEM. Experto en pintura española de los siglos XV al XIX. Con diversas publicaciones, estudios e investigaciones sobre la pintura del Siglo de Oro español.
- Sr. Marc Borrás. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona. Investigador del CAEM.
- Sra. Marina Negre. Graduada en Historia del Arte y Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida. Investigadora del CAEM.

COLABORACIÓN

- Sra. Marta Raïch. Técnica en fotografía. Graduada en Comunicación y Periodismo Audiovisual por la Universitat de Lleida. Especialista en fotografía científica en obras de arte. Investigadora del CAEM.
- Sra. Mariona Navarro. Graduada en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona y Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida. Perito forense de la comarca de Barcelona de la Asociación profesional Española de Historiadores del Arte (APROHA). Investigadora y subdirectora del CAEM.
- Sra. Jéscica Martí. Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida. Doctoranda en la Universitat de Lleida. Perito forense de la comarca de Barcelona de la Asociación profesional Española de Historiadores del Arte (APROHA). Investigadora del CAEM.

INSTITUCIONES CONSULTADAS

- National Portrait Gallery, Washington D.C.

EXPERTOS CONSULTADOS

- Sra. Ellen G. Miles. Conservadora emérita, Smithsonian National Portrait Gallery.
- Sr. Jacob Simon. *Research fellow*, National Portrait Gallery, Londres.
- Sra. Carol E. Soltis. Conservadora asociada de proyectos, Philadelphia Museum of Art.
- Sra. Patricia H. Svoboda. Coordinadora de investigación, Smithsonian National Portrait Gallery.
- Sra. Linda A. Thrift. Conservadora emérita del Catálogo de Retratos Americanos, Smithsonian National Portrait Gallery.

EQUIPOS UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA OBRA

- Cámaras fotográficas:
 - Equipo de fotografía digital infrarroja Sinar Evolution75h modificado con un filtro de IR del Centro de Arte de Época Moderna de la Universitat de Lleida.
 - Cámara Nikon modificada con un objetivo de Nikon Nikkor de 50 mm. Technical Photography Filters Set-Standard.
 - Canon EOS 5D Mark II con el firewire versión 2.0.0 con un objetivo de 105 mm.
- Lámparas cálidas.
- Lámpara UV filtrada.
- Dino-Lite Edge Digital Microscope, con lente polarizada, y focal variable entre 20 y 200X, con enfoque manual.
- Lupa binocular Optivisor (DoneganOptical), con lente de 2 y 3'5 aumentos.
- Lupa de mano con luz MagniluxHandle (Luxit), G. W. TL-077.
- Programas informáticos de diseño y manejo de imágenes: Adobe Photoshop CS6, Adobe Illustrator CS6, Adobe InDesign CS6.
- Fototeca digital del CAEM.

ÍNDICE

FICHA TÉCNICA	5
AUTOR.....	5
TÍTULO DE LA OBRA	7
CRONOLOGÍA	7
LUGAR DE REALIZACIÓN Y PROCEDENCIA DE LA OBRA	7
TÉCNICAS Y MATERIALES	7
MEDIDAS	8
INSCRIPCIONES.....	8
ESTADO DE CONSERVACIÓN	12
LUGAR DE CONSERVACIÓN.....	13
ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS	13
DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO ICONOGRÁFICO	22
ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO	26
CONCLUSIONES	34
APÉNDICE GRÁFICO	35
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA UTILIZADA EN EL PRESENTE ESTUDIO	37
CRÉDITOS GENERALES	39

